



**Anabases**

Traditions et réceptions de l'Antiquité

**21 | 2015**

**Varia**

---

## La scultura antica tra Montesquieu e Winckelmann : il *De l'usage des statues chez les anciens* di Ottaviano Guasco

**Stefano Ferrari**

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/anabases/5192>

DOI: 10.4000/anabases.5192

ISSN: 2256-9421

### Editore

E.R.A.S.M.E.

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2015

Paginazione: 11-24

ISSN: 1774-4296

### Notizia bibliografica digitale

Stefano Ferrari, « La scultura antica tra Montesquieu e Winckelmann : il *De l'usage des statues chez les anciens* di Ottaviano Guasco », *Anabases* [Online], 21 | 2015, Messo online il 01 avril 2018, consultato il 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/5192> ; DOI : 10.4000/anabases.5192

---

© Anabases

## La scultura antica tra Montesquieu e Winckelmann: il *De l'usage des statues chez les anciens* di Ottaviano Guasco

---

Stefano FERRARI

Nel corso della seconda metà del Settecento, dopo un «silenzio» durato più di centocinquant'anni, la scultura ritorna a far sentire la propria voce in modo fragoroso. Si guadagna un nuovo statuto epistemologico, diventando un'arte autonoma, affrancatasi definitivamente dall'annoso abbraccio soffocante della pittura<sup>1</sup>. Studiosi di varia formazione e di diverso impegno intellettuale si occupano di essa, sottoponendola a differenti spettri teorici: da quello estetico di Frans Hemsterhuis e Johann Gottfried Herder a quello storico-stilistico di Johann Joachim Winckelmann, da quello artistico di Étienne-Maurice Falconet a quello filosofico-morale di Ottaviano Guasco. Si tratta di contributi non alternativi tra loro, ma legati da sottili intrecci metodologici che affondano le loro radici in un'unica grande *koinè* culturale. Degli autori poc'anzi menzionati Guasco risulta il meno noto a causa della mancanza ancora di una affidabile biografia e di una problematica collocazione storiografica. Di lui si sono interessati soprattutto i principali studiosi di Montesquieu, mentre gli storici dell'arte gli hanno finora dedicato perlopiù ricerche affrettate, fraintendendone spesso le originali posizioni teoretiche<sup>2</sup>. Chi è dunque questo personaggio? Ottaviano Guasco nasce nel 1712

---

<sup>1</sup> P. D'ANGELO, «Dal Settecento ad oggi i», in L. Russo (a cura di), *Estetica della Scultura*, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 91-125; J. LICHTENSTEIN, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>2</sup> P. BERSELLI AMBRI, *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1960, p. 14-16, 23, 152, 218; S. ROTA, «Montesquieu nel Settecento italiano: note e ricerche», *Materiali per una storia della cultura giuridica* I (1971), p. 55-209, qui p. 100-108, 186-209;

a Bricherasio in Piemonte. Figlio di un intendente sabaudo, dopo aver preso gli ordini minori ed essersi addottorato all'università di Torino, nel 1738 si trasferisce a Parigi in cerca di fortuna. Qui, secondo i dettagliati rapporti di polizia, frequenta vari «stranieri» e «ambasciatori», tra cui il principe Antioch Dmitrievič Kantemir, ministro plenipotenziario russo in Francia. Tra i due nasce un forte legame che si trasforma ben presto in uno stretto sodalizio culturale. Dopo la morte del diplomatico, nel 1749 Guasco cura la pubblicazione in francese delle sue *Satyres*, precedute da una biografia altamente elogiativa<sup>3</sup>. Pur conducendo una vita non priva di zone d'ombra, riesce a stringere rapporti con alcuni dei maggiori intellettuali dell'epoca, tra cui Montesquieu, Lord Chesterfiel e Helvétius. Soprattutto con il presidente bordelose l'abate italiano costruisce una relazione molto solida ed anche duratura, dimorando spesso al castello di La Brède. Infaticabile viaggiatore, viene ascritto alle più importanti accademie europee, come l'Accademia Etrusca di Cortona, l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* di Parigi, l'*Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres* di Berlino, la *Royal Society* di Londra e l'Accademia dei Georgofili di Firenze. È autore di varie memorie dedicate alla storia culturale antica, medievale e moderna, presentate nelle accademie di cui era o diventerà membro oppure con le quali collabora temporaneamente. La maggior parte di esse viene radunata in due volumi pubblicati nel 1756 a Tournai con il titolo *Dissertations historiques, politiques et littéraires*. Nel 1767 Guasco fa stampare a Firenze, in forma anonima, le *Lettres familières du président de Montesquieu*, raccogliendovi un gruppo di lettere che il presidente bordelose aveva inviato allo stesso abate

---

R. SHACKLETON, «L'abbé de Guasco ami et traducteur de Montesquieu», in IDEM, *Essays on Montesquieu and on the Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 217-229; P. GRIENER, *The Function of Beauty. The «Philosophes» and the Social Dimension of Art in Late Eighteenth Century France, with particular regard to Sculpture*, Oxford, Department of the history of art, 1989, p. 97-106; A. SARCHI, «Quatremère de Quincy e Octavien Guasco: abbozzo per una genesi dello *Jupiter Olympien*», *Ricerche di Storia dell'Arte* 64 (1998), p. 79-88; C. PRETI, s.v. «Guasco, Ottaviano (Giovanni Battista Ottaviano, Octave)», *DBI*, LX, 2003, p. 457-460; P. GRIENER, «Ottaviano di Guasco, intermédiaire entre la philosophie française et les antiquités de Rome», in L. NORCI CAGIANO (a cura di), *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 25-51.

<sup>3</sup> *Satyres de Monsieur le Prince de Cantemir*, Londres, J. Nourse, 1749. Cf. R. J. MORDA EVANS, «Antioch Kantemir and His First Biographer and Translator», *The Slavonic and East European Review* XXXVII, 88 (1958), p. 184-195; C. G. DE MICHELIS, «Storie di spionaggio del XVIII secolo (in margine al rapporto di A. Kantemir con i fratelli Guasco)», *Annali del Dipartimento di studi dell'Europa Orientale (Sezione storico-politico-sociale)* IV-V (1982-1983), p. 91-115; S. LEMMY, *Les Cantemir: l'aventure européenne d'une famille princière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Complexe, 2009.

piemontese e ai suoi principali amici italiani, quali Filippo Venuti, Antonio Niccolini e Gaspare Cerati. Anche per le dispute che quest'opera accende soprattutto all'interno del *milieu* parigino stretto attorno a Marie-Thérèse Geoffrin, egli è costretto a negare pubblicamente di esserne il curatore<sup>4</sup>. Nel 1768 acconsente alla pubblicazione sempre in forma adespota – su ripetute pressioni del conte Johann Karl Philipp von Cobenzl, ministro plenipotenziario dei Paesi Bassi austriaci – del manoscritto del *De l'usage des statues chez les anciens*, affidato allo stampatore di Bruxelles, Jean-Louis de Boubers. Muore nel 1781 a Verona, dopo essersi legato al conte mantovano Giovanni Battista Gherardo d'Arco<sup>5</sup>.

L'incontro dell'abate piemontese con Winckelmann ha luogo nei primissimi giorni del 1768. Era stato il conte Cobenzl, il 15 maggio 1767, a fare per la prima volta allo storico dell'arte tedesco il nome di Guasco, dopo che quest'ultimo aveva provveduto ad inviare al ministro austriaco l'annuncio a stampa della sottoscrizione ai *Monumenti antichi inediti*<sup>6</sup>. Il 3 giugno, replicando a Cobenzl, Winckelmann sosteneva però di non conoscerlo «ni de personnes ni par lettres, ayant depuis l'automne passé attendu en vain ce Savant à Rome<sup>7</sup>». Dopo averlo finalmente incontrato, il 2 gennaio 1768 egli scrive all'amico svizzero Leonhard Usteri in quella che rimane l'unica testimonianza nota a tutt'oggi del rapporto diretto tra i due<sup>8</sup>:

Uscirà prossimamente in Olanda un libro in 4° con il titolo: *Sur l'usage des Statues*. L'autore è un Conte Guasco, canonico di Tournai nelle Fiandre. Ora si trova qui. Ma il brav'uomo non sa nulla, né ha letto niente di mio. Credeva, da quello che aveva letto in generale, di dirci delle cose che nessuno conosceva. Ormai dal momento che ha letto il trattato preliminare [ai *Monumenti antichi inediti*] è del tutto abbattuto, poiché la stampa del suo libro è in gran parte terminata.

È molto difficile credere che Guasco non sapesse assolutamente nulla degli scritti dello storico dell'arte tedesco, così come il secondo non fosse al corrente dell'opera del primo. Alcune parti di essa erano ampiamente note, essendo state edite in anteprima, la prima volta nel 1763 e la seconda nel 1766, sulla prestigiosa

<sup>4</sup> G. HAROCHE-BOUZINAC, «Les *Lettres familières* du président de Montesquieu. Amitié et familiarité», *Revue Montesquieu* 6 (2002), p. 17-31; C. VOLPILHAC-AUGER, *Un auteur en quête d'éditeurs? Histoire éditoriale de l'œuvre de Montesquieu (1748-1964)*, Lyon, ENS, 2011, p. 185-197.

<sup>5</sup> F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Torino, Einaudi, 1987, V, 1, p. 654, n. 85.

<sup>6</sup> J. J. WINCKELMANN, *Briefe*, Berlin, De Gruyter, 1952-1957, IV, p. 104-105.

<sup>7</sup> *Ibidem*, III, p. 272.

<sup>8</sup> *Ibidem*, III, p. 350.

rivista di Pierre Rousseau, il *Journal encyclopédique*<sup>9</sup>. L'anticipazione del 1766 viene fatta precedere ad esempio dalla seguente nota<sup>10</sup>:

Il y a quelques années que M. l'Abbé Comte de Guasco de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres de Paris &c. &c., nous a fait part de l'ouvrage dont on va voir quelques fragemens: des raisons de santé, la mort d'un frère qu'il chérissait d'autant plus, qu'il s'étoit couvert de gloire dans la dernière guerre, en on [sic!] retardé la publication: dans ces circonstances l'ouvrage de M. Winkelmann a paru: celui de M. le Comte de Guasco qui ne lui cède en rien, verra bientôt le jour, & nous fournira une nouvelle occasion de rendre à cet Académicien l'hommage dû à ses rares talens.

Comunque sia, la possibilità di un approfondimento delle principali posizioni teoriche di Winckelmann, anche attraverso la lettura del *Trattato preliminare dell'arte del disegno*, induce Guasco ad aggiungere alla sua opera una doverosa e prudentiale precisazione. Tra la fine della seconda parte e l'inizio della terza, egli fa inserire dallo stampatore un carticino con il seguente *Avertissement*:

Cet Ouvrage étoit achevé, & reposoit depuis quelques années pour se meurir, lorsque j'appris par les Journaux, qu'il en avoit paru un sur les Arts, fait par M. de Winckelmann en langue Allemande, qui avoit des rapports avec la troisieme partie de celui-ci. Par les extraits de cet excellent ouvrage, donnés par le Journal Encyclopédique, & par la Gazette littéraire; j'ai vu que ma troisieme partie devenoit presque superflue, puisqu'elle roule en grande partie sur des objets sûrement beaucoup mieux vus, & mieux sentis par le profond écrivain Allemand que par moi.

Alla fine però Guasco decide di pubblicare ugualmente la sua terza parte: «J'ai mieux aimé de courir le risque de perdre au parallèle, en laissant mon travail distribué comme il est<sup>11</sup>.»

L'unica notizia rinvenuta tra le carte manoscritte dell'abate piemontese relativa al suo rapporto con gli scritti di Winckelmann si trova nella sua autobiografia, ancora inedita. Parlando della struttura del *De l'usage des statues chez les anciens*, egli così precisa<sup>12</sup>:

La parte antiquaria che direbbesi a prima giunta il principale oggetto di quest'opera pare non aver messo in vista la parte filosofica. Ella è divisa in tre parti nella prima

<sup>9</sup> *Journal encyclopédique* VI, 2 (1763), p. 77-95; I, 1 (1766), p. 57-75.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 57, n. a.

<sup>11</sup> O. GUASCO, *De l'usage des statues chez les anciens. Essai historique*, Bruxelles, J.-L. de Boubiers, 1768, p. 387. L'autore fa esplicito riferimento alla recensione del *Journal encyclopédique* VII, 1 (1764), p. 64-83; VII, 2 (1764), p. 39-62; VII, 3 (1764), p. 76-91; VIII, 1 (1764), p. 54-82; VIII, 2 (1764), p. 97-122 e a quella della *Gazette littéraire de l'Europe* VIII (1766), p. 425-428.

<sup>12</sup> Verona, Biblioteca Civica, Ms. 280, s.i.p.

delle quali trattasi delle statue sacre, nella seconda delle onorifiche, e si raggiunge la terza sopra la storia, e la filosofia dell'arte trattata più in iscorcio di che abbia fatto contemporaneamente il dotto Winkelmann [*sic*].

Nonostante tutto, i due rimangono degli intellettuali molto differenti, animati da un obiettivo comune, ma svolto secondo approcci metodologici e interessi culturali profondamente diversi. Eppure esiste un autore che ha inciso fortemente nella formazione di entrambi. Si tratta di Montesquieu. Guasco non solo lo frequenta a varie riprese presso il castello di La Brède a partire dal 1738, ma diventa anche uno dei suoi consiglieri più ascoltati ed uno dei suoi amici più devoti<sup>13</sup>. Il 9 aprile 1754, mentre l'abate si trova a Napoli, Montesquieu lo paragona a «une boîte pleine de fleurs d'érudition que vous repandez à pleines mains dans tous les Pays que vous parcourrez<sup>14</sup>». Guasco legge la stesura finale dell'*Esprit des lois* e viene incaricato addirittura di tradurlo in italiano. Anche il rapporto di Winckelmann con il presidente bordolese è altrettanto intenso, sebbene non sia così diretto come accade all'abate italiano<sup>15</sup>. Legge con passione l'*Esprit des lois*, consegnando alla sua «biblioteca manoscritta» numerosi estratti relativi alle caratteristiche dei governi tirannici, agli effetti benefici della repubblica sui costumi e al ruolo delle leggi nel preservare le libertà. Inoltre egli s'interessa all'incidenza delle leggi sulle società antiche, con particolare attenzione all'educazione virtuosa, al commercio, fonte allo stesso tempo di floridezza e corruzione, al lusso e alla liberalità, come sintomi della decadenza, e alla frugalità domestica, come condizione della prosperità pubblica. Winckelmann ha trovato nell'*Esprit des lois* un articolato studio sul funzionamento dei principali sistemi culturali prodotti dall'uomo nel corso della storia che fa confluire nella sua opera più famosa, la *Geschichte der Kunst des Alterthums* del 1764.

Malgrado la sua vicinanza a Montesquieu, nel *De l'usage des statues chez les anciens* Guasco assume un atteggiamento ambivalente nei confronti del pensiero dell'amico. Egli oscilla continuamente tra espliciti e ammirati richiami alle posizioni teoriche del presidente e nette prese di distanza per affermare una originale identità intellettuale. Lo scopo dell'opera, secondo una prospettiva storiografica chiaramente ispirata dall'*Esprit des lois*, è quello di indagare l'importanza che le statue avevano nell'antichità e

---

<sup>13</sup> Per il rapporto tra i due cfr. *supra*, p. 12.

<sup>14</sup> *Lettres familières du Président de Montesquieu Baron de la Brède à divers amis d'Italie*, s.l., s.e. [= Firenze, Stecchi e Pagani], 1767, p. 200.

<sup>15</sup> É. DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, p. 153-155.

les rapports que leur origine & leur progrès avoient avec l'établissement, les progrès & les mœurs des sociétés. On se seroit peut-être attendu dans un essai sur l'Histoire des Statues, de trouver plutôt des connoissances profondes, des jugemens éclairés sur les productions de la Sculpture, que des vues & des réflexions philosophiques sur les monuments de l'art statuaire, plutôt un détail de ces monuments antiques, que les raisons qui les ont fait élever, en un mot, un Antiquaire plutôt qu'un Moraliste<sup>16</sup>.

Guasco precisa poi che l'«usage des statues chez les Anciens» deve essere messo in relazione con molti più aspetti di quanto si potrebbe forse credere: «Il tenoit à la religion, à la morale, aux principales maximes du gouvernement, aux sentiments les plus tendres de la nature<sup>17</sup>.» Per non lasciarsi sfuggire «l'influence réciproque des mœurs, des loix & des arts des Anciens» è necessario affidarsi alla sapiente regia della filosofia: «Les statues appartiennent plus à la Philosophie qu'on ne le penseroit<sup>18</sup>.» Tuttavia, essa non potrebbe fare quasi nulla senza l'apporto dell'erudizione. Come per Montesquieu, lo storico ha bisogno delle «richesses de l'Erudit & de l'Antiquaire», le quali «fournissent souvent aux sciences sublimes & à la poésie, les sujets sur lesquels elles s'exercent<sup>19</sup>». Sulla scorta ancora dell'*Esprit des lois*, Guasco cerca di sostenere con parecchi fatti la parte morale della sua opera, perché ritiene che sia meglio abbondare in prove piuttosto che azzardare con leggerezza delle congetture basate su elementi appena visti per paura di appesantire troppo l'opera. Egli invita infine i suoi lettori a stare attenti ad evitare di giudicare le statue degli antichi attraverso i costumi e le buone maniere a lui contemporanee. Poi aggiunge<sup>20</sup>:

ce n'est pas le seul cas, où pour se faire des idées justes, il faille se laisser, pour ainsi dire, entraîner aux mœurs antiques. Vouloir rendre modernes les siècles anciens, transporter dans les siècles reculés les idées du siècle où l'on vit; c'est, dit l'illustre Montesquieu, des sources de l'erreur, celle qui est la plus féconde. Je dirai encore, c'est faire paroître les Héros Grecs sur notre scene avec nos mœurs & nos habits.

Dopo aver onorato il suo tributo nei confronti del capolavoro del presidente bordolese, Guasco non manca allo stesso tempo di prenderne le distanze, cercando di evidenziare i propri specifici orientamenti culturali. La critica più significativa è contenuta in una delle affermazioni metodologiche più interessanti del *De l'usage*

<sup>16</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. v.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. viii.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. ix.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. x.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. xi. Cf. MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Paris, Gallimard, 1995, xxx, p. 14: «Transporter dans des siècles reculés toutes les idées du siècle où l'on vit, c'est des sources de l'erreur celle qui est la plus féconde.»

*des statues chez les anciens*, quella relativa allo studio non solo delle statue antiche, ma anche di quelle appartenenti ai moderni selvaggi per dimostrare che la natura umana è regolata sempre dalle medesime leggi<sup>21</sup>:

On pourroit demander pourquoi dans un ouvrage où il est question des statues anciennes, j'ai souvent tiré des exemples des pratiques des Barbares ou des Sauvages & des temps modernes; je répondrai que rien n'est plus propre à nous donner des idées justes sur l'état des arts, sur les mœurs & les usages des anciens, encore peu civilisés, que de présenter les pratiques des nations qui de nos jours vivent encore dans l'état de barbarie. Il est bon de faire remarquer que chez toutes les nations & dans tous les temps le Moral & le Phisique se trouvent, pour ainsi dire, au niveau, un même esprit animant & modifiant l'un & l'autre; que tous les peuples du monde ont à-peu-près les mêmes chimères dont la source est dans la nature humaine & dans ses affections, puisqu'elles se sont trouvées presque les mêmes dans des pays fort éloignés les uns des autres pour les lieux & pour les temps.

In questo brano Guasco si discosta nettamente dal relativismo storico di Montesquieu e aderisce all'idea sull'unità del genere umano condivisa da molti studiosi antichi e coevi. Inoltre se il barone de La Brède ritiene che lo spirito sia il prodotto dell'interazione delle cause morali e fisiche, l'abate italiano ribalta tale assunto ritenendo che sia l'*esprit* ad animarle e modificarle. Dunque lo spirito sembra essere una facoltà intellettuale che determina la costituzione della realtà morale e fisica. Tale interpretazione in senso razionalistico dell'*esprit* trova un preciso riscontro anche nel lavoro di traduzione in lingua italiana del capolavoro di Montesquieu, il cui titolo viene reso dall'abate piemontese dapprima con «Della mente delle leggi» e poi con «Della ragione delle leggi». Come ha osservato acutamente Robert Shackleton, uno dei più importanti studiosi del presidente bordolese del secolo scorso, «pour Guasco, Montesquieu serait d'avis que les lois ont une inspiration intellectuelle et rationnelle, qui en détermine la nature<sup>22</sup>».

Al di là delle posizioni che lo studioso italiano e quello tedesco assumono nei confronti del capolavoro di Montesquieu, i loro testi rimangono più divisi dalle differenze che uniti dalle consonanze. Come noto, l'obiettivo fondamentale della *Geschichte der Kunst* è lo studio dell'«essenza dell'arte» (*Wesen der Kunst*) presente nelle «opere dell'antichità» (*Werken des Alterthums*)<sup>23</sup>, dalle quali viene però rigorosamente bandita, per usare una famosa espressione di Kant, la rappresentazione

<sup>21</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p.xiii-xiv. Sul rapporto barbari-selvaggi nel pensiero settecentesco cfr. R. MINUTI, «Civile e selvaggio», in *Illuminismo. Un vademecum*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 59-73.

<sup>22</sup> SHACKLETON, «L'abbé de Guasco», p. 228.

<sup>23</sup> J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, Mainz am Rhein, Zabern, 2002, p. xvi.



del suo «scopo» (*Zweck*)<sup>24</sup>. È proprio su questo terreno che la concezione della scultura di Guasco prende nettamente le distanze da quella di Winckelmann. Anziché considerare lo stile e l'iconografia come gli strumenti privilegiati che permettono di isolare la forma e il contenuto di un'opera d'arte, l'abate italiano si concentra invece sull'«usage» per verificare in che modo una statua ha impresso i caratteri «moral» della propria epoca. Così facendo, il suo lavoro si avvicina di più a quello dello storico e del naturalista. Egli scrive<sup>25</sup>:

Les monuments même grossiers, imparfaits & vils aux yeux de l'artiste, sont précieux pour quiconque veut connoître le progrès des arts. Les médailles ordinaires sont des preuves des faits historiques, les monuments de l'Histoire Naturelle sont, pour ainsi dire, les médailles de la nature, les monuments même informes le sont du progrès des arts & du goût. Les statues sont les médailles des mœurs anciennes.

Di fronte al silenzio di Winckelmann sul significato storico delle sculture, Guasco ne precisa invece il senso dapprima nell'epoca a lui contemporanea e poi in quella antica: «Parmi nous, les statues ne sont guere que des objets de luxe civil ou religieux.» Per l'età pagana invece

l'histoire des statues est presque l'histoire de l'Idolâtrie, une statue d'un Dieu étoit un Dieu, celle d'un homme illustre fut le suprême honneur, un droit inaliénable de la vertu, un témoignage éternel des belles & grandes actions dont les passions, la politique & la législation s'occupèrent également<sup>26</sup>.

Come già rilevato, il rapporto tra Guasco e Winckelmann rimane piuttosto complesso, in cui i punti di divisione si alternano più frequentemente rispetto a quelli d'incontro. Se i primi riflettono indubbiamente i loro personali approcci al tema della scultura, evidenziando scelte metodologiche del tutto originali, i secondi sono invece il frutto di letture di fonti comuni, sia antiche che moderne, e anche dell'utilizzo, da parte dell'abate italiano, di alcune sezioni dell'opera dello storico tedesco. A tale proposito è sufficiente richiamare l'attenzione su un brano riguardante l'Apollo del Belvedere contenuto nel *De l'usage des statues chez les anciens*. Scrive Guasco: «S'agissant de peindre sur le visage d'Apollon vainqueur de Python une indignation mêlée de mépris, l'auteur de la statue du Vatican qui représente ce Dieu dans cette action, a cru qu'il suffisoit d'exprimer l'indignation dans le nez & le mépris dans les lèvres<sup>27</sup>.» Egli non si limita a riprendere alla lettera la descrizione della scultura elaborata da Winckelmann, seguendo la traduzione

<sup>24</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1970, I, p. 81.

<sup>25</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. x.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. xi.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 454.

francese dell'*Histoire de l'Art chez les Anciens* del 1766, ma ne accoglie soprattutto l'innovativa interpretazione iconografica<sup>28</sup>.

Uno dei motivi sostanziali dell'opposizione tra l'opera di Guasco e quella di Winckelmann rimane la ricostruzione delle origini remote della statuaria degli antichi. Lo studioso tedesco è troppo impaziente di rintracciare il più rapidamente possibile i caratteri antropomorfi della scultura greca, liquidando le vicende antecedenti in poche e sintetiche frasi:

Le notizie più antiche di cui disponiamo ci insegnano che le prime figure rappresentavano l'uomo quale egli è e non come ci appare, il suo ambiente vitale e non il suo aspetto. [...] l'invenzione dell'arte differisce a seconda dell'epoca dei vari popoli e in considerazione dell'anteriorità o posteriorità dell'introduzione del culto divino, per cui i Caldei o gli Egizi, molto prima che i Greci, hanno rappresentato in modo sensibile le loro immaginarie forze superiori per venerarle.

Quando tra i Greci

non era stata ancora modellata una forma umana, si adoravano già apertamente trenta divinità che ci si accontentava di abbozzare con un ceppo di legno non lavorato o con pietre quadrangolari, come facevano gli Arabi e le Amazzoni. Così si diede forma alla Giunone di Tespi e alla Diana di Icaro. Diana Patroa e Giove Milichio a Corinto e l'antichissima Venere di Pafo altro non erano che una specie di colonne. Bacco fu adorato sotto forma di colonna, e persino l'Amore e le Grazie furono raffigurati soltanto con delle pietre<sup>29</sup>.

Di tutt'altra estensione e articolazione è la ricostruzione delle origini della statuaria nell'opera di Guasco, per il quale il primo germe delle sculture si trova

dans l'usage où furent les premiers habitants du monde de laisser des monuments visibles & permanents, soit des bienfaits qu'ils croyoient avoir reçus des Dieux, soit des prodiges qu'on leur attribuoit, soit enfin des objets matériels, au moyen desquels on entendoit de fixer l'idée vague & métaphysique de la divinité, & de rallier les hommes à un culte quelconque<sup>30</sup>.

Il testo che incide profondamente su questa parte dell'opera dell'abate italiano è sicuramente il *Du Culte des Dieux Fétiches* di Charles de Brosses del 1760, il cui utilizzo avviene però all'interno di una serie di referenze culturali di evidente

<sup>28</sup> J. WINCKELMANN, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, Paris, Saillant, 1766; Amsterdam, Harrevelt, 1766, II, p. 286: «Le mépris siege sur ses levres; & l'indignation qu'il concentre au-dedans de lui-même vient enfler ses narines.»

<sup>29</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, p. 4, 6, 8.

<sup>30</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. 4.

stampo sincretistico<sup>31</sup>. Rifacendosi alla posizione teorica proprio di quest'ultimo e in contrasto con quella di Bernard de Montfaucon, Guasco ritiene che l'origine della statuaria non sia da ricercare nelle statue, bensì nei betili. Il loro uso sembra essere stato seguito ovunque presso tutti i popoli, anche se distanti tra loro nel tempo e nello spazio. Il principale impulso alla diffusione dei betili va ricercato nell'idolatria che Guasco ricostruisce anche attraverso la classificazione presente nel *Libro della Sapienza*, il testo sull'argomento più importante della tradizione cristiana<sup>32</sup>. Al culto di questi primi feticci, oggetti sacri che non rappresentano nulla, fa seguito quello della zoolatria e poi quello del sabeismo. Successivamente compaiono delle divinità che hanno «quelque ressemblance avec l'homme, le plus noble des êtres vivants», in virtù del fatto che esse sono animate e sono «comme le siege de l'esprit divin<sup>33</sup>». In primo luogo si pone la testa umana in cima alle colonne e agli obelischi; poi si aggiunge qualche altra parte dell'uomo. Con il progresso dell'arte si cerca di avvicinare sempre di più questi simulacri imperfetti al corpo dell'uomo, anche se essi inizialmente non hanno le braccia e le gambe separate. Rispondendo quasi polemicamente a Winckelmann, Guasco ritiene che le modalità di sviluppo delle statue in Grecia siano esattamente le stesse del resto di tutte le altre nazioni antiche.

Un'altra ragione fondamentale che sta alla base del netto contrasto tra l'opera dei due studiosi concerne le origini dell'arte greca. Le radicate convinzioni diffusioniste di Guasco, condivise con molti altri autori coevi, tra cui il conte de Caylus, contrastano con quelle autarchiche di Winckelmann<sup>34</sup>. È famosa l'asserzione di quest'ultimo che

L'arte presso i Greci, sebbene molto più tardi che in Oriente, ebbe inizio con una tale semplicità che, stando a ciò che loro stessi narrano, essi non hanno raccolto da nessun altro popolo il primo seme della loro arte, ma possono sembrarne i primi inventori<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> C. DE BROSSES, *Du Culte des Dieux Fétiches, ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, s.l., s.e., 1760. Cf. M. DAVID, «Histoire des religions et philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle: le président de Brosses, David Hume et Diderot», *Revue philosophique de la France et de l'étranger* CLXIV (1974), p. 145-160.

<sup>32</sup> M.-V. DAVID, «Les idées du XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'idolâtrie, et les audaces de David Hume et du président De Brosses», *Numen* 24, 2 (1977), p. 81-94; F. SCHMIDT, «La discussion sur l'origine de l'idolâtrie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», in *L'idolâtrie*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 53-67.

<sup>33</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. 29.

<sup>34</sup> É. DÉCULTOT, «Winckelmann e Caylus: alcuni aspetti di un dibattito storiografico», in G. CANTARUTTI e S. FERRARI (a cura di), *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 37-60.

<sup>35</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, p. 8.

Invece per l'abate piemontese, come anche per tanti altri studiosi settecenteschi, l'origine dell'arte greca va ricercata in Asia e in Egitto. Solo a partire dalla spedizione di Serse

les Grecs commencerent de porter les arts reçus de l'Orient & de l'Égypte, à des degrés de perfection qu'ils n'avoient pu atteindre dans le lieu de leur berceau, recevant sans doute ce poli, & cette élévation des mains de la liberté qui fut toujours étrangère dans ces pays-là. D'ailleurs les génies inventeurs sont plus capables de créer que de polir, & les Grecs imitateurs furent toujours plus propres à perfectionner qu'à créer<sup>36</sup>.

Non mancano, sebbene in misura minore, anche importanti punti di convergenza tra i due studiosi, i quali, come abbiamo già detto, sono frutto più di letture di comuni fonti antiche e moderne che di uno scambio diretto. Una delle cause morali, per impiegare un'espressione cara a Montesquieu, che incide maggiormente nel processo di perfezionamento dell'arte greca riguarda il ruolo fondamentale della libertà. Alla nota affermazione di Winckelmann che «a proposito della costituzione e del governo della Grecia, la libertà è la ragione principale della sua superiorità artistica<sup>37</sup>», fa eco Guasco: «La Grèce devint libre & les arts y prirent le plus grand effort, s'éleverent & s'ennoblirent<sup>38</sup>.» Sia per l'uno che per l'altro il primato dell'arte greca, rispetto a quella di altre nazioni, va cercato innanzitutto nel clima e poi nel governo. Così scrive l'abate italiano<sup>39</sup>:

le climat de la Grèce, [...], étoit le plus propre à favoriser le goût exquis qu'on nourrissoit pour les arts. On diroit que Minerve elle-même l'avoit choisi dans cette intention. Si à la douce température d'un ciel pur & serein propre à faire germer dans les esprits des idées pictoresques, & des belles images, & à présenter aux yeux des artistes des objets qui brillassent par les proportions, & la beauté naturelle, vous ajoutez un gouvernement fait pour donner de l'effort aux esprits & à former le jugement, vous aurez la première & la plus puissante raison de cette supériorité.

Oltre il clima e il governo, Guasco attribuisce ai costumi e alle buone maniere un'altra ragione della superiorità dell'arte greca, non scostandosi molto dai più profondi convincimenti enunciati da Winckelmann nei *Gedanken über die*

<sup>36</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. 397.

<sup>37</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, p. 218.

<sup>38</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. 399.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 437.

*Nachahmung der griechischen Werke* del 1755<sup>40</sup>. In relazione ad esse l'abate piemontese afferma<sup>41</sup>:

Il se présentoit sans cesse des occasions où la nature se montrait sans le voile que la bienséance lui donne parmi nous, & déployoit toute la variété de ses attitudes & de ses attrait. On voyoit sans cesse à Athènes la fleur de la jeunesse danser presque nue sur le théâtre public aux fêtes célébrées en l'honneur de Cérès; ainsi qu'on voit encore les danseuses dans les différentes cours des Indes.

Guasco individua infine un ulteriore motivo della preminenza dell'arte dei Greci in un preciso episodio della loro «police nationale». Così egli scrive<sup>42</sup>:

Un écrivain dit que malgré que les Lacédémoniens négligeassent fort leurs figures, ils avoient toutefois une attention extrême à ce que leurs enfants fussent beaux, bienfaits & d'une constitution propre au métier de la guerre auquel ils étoient destinés. Dans cette vue ils avoient soin de placer devant les yeux de leurs femmes pendant leur grossesse les statues de Narcisse, d'Hyacinthe, de Castor & de Pollux, d'Apollon & de Bacchus. À Athenes la belle nature fournissoit donc des modeles aux beaux arts; à Sparte c'étoit les beaux arts qui en fournissoient à la nature.

Rifacendosi al famoso episodio narrato da Oppiano di Apamea nell'opera *Cinegetica*<sup>43</sup>, l'abate italiano vuole dimostrare il «potere plastico» dell'immaginazione nel processo di modificazione del feto in una donna gravida attraverso la vista delle belle statue delle divinità. La posizione a favore della *vis imaginativa*, ripresa da molti autori moderni, tra i quali Nicolas Malebranche, era stata invece duramente contestata da Montesquieu<sup>44</sup>. Anche Winckelmann ritiene che il passo di Oppiano sia da mettere tra le cause che spiegano la superiorità dell'arte greca. Esso viene però accolto solo in due opere molto tarde, le *Anmerkungen über die Geschichte*

<sup>40</sup> J. J. WINCKELMANN, «Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst», in IDEM, *Kleine Schriften. Vorreden - Entwürfe*, Berlin, Gruyter, 1968, p. 27-59, qui p. 34.

<sup>41</sup> GUASCO, *De l'usage des statues*, p. 437.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>43</sup> Oppiano, *Cinegetica*, I, 358-366. Su questo episodio cfr. M. ANGELINI, «Immaginazionismo ed eugenetica in età moderna. Contributo per la storia di un'idea», *Quaderni Internazionali di Storia della Medicina e della Sanità* III, 2 (1994), p. 3-28.

<sup>44</sup> C. BORGHERO, «Dal "génie" all "esprit". Fisco e morale nelle *Considérations sur les Romains* di Montesquieu», in A. POSTIGLIOLA (a cura di), *Storia e ragione. Le Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence di Montesquieu nel 250° della pubblicazione*, Napoli, Liguori, 1987, p. 251-276, qui p. 254-256. Sull'immaginazionismo nel pensiero moderno cf. M. ANGELINI, «Il potere plastico dell'immaginazione nelle gestanti tra XVI e XVIII secolo. La fortuna di un'idea», *Intersezioni* XIV, 1 (1994), p. 53-69.

*der Kunst des Alterthums* del 1767 e la riedizione postuma della *Geschichte der Kunst* del 1776. Delle due referenze quella che ha maggiore rilevanza per questo studio è sicuramente la prima<sup>45</sup>:

Come attesta Oppiano, la considerazione generale per la bellezza, che da me è indicata anche come una delle cause della superiorità dell'arte greca, è arrivata a tal punto che le donne spartane disponevano nella loro stanza da letto un Apollo o Bacco, o un Nireo, Narciso, Giacinto, o un Castore e Polluce per aver dei bei bambini.

Se la citazione dell'autore antico ha una intrinseca coerenza rispetto al concetto d'immaginazione impiegato da Guasco nella sua opera, di tutt'altra coesione esso è invece all'interno dell'intero dispositivo teoretico di Winckelmann. Ad esempio, nell'*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* del 1763 l'immaginazione non viene considerata l'unico organo responsabile della bellezza, ma essa deve essere associata al senso interno, chiamato altrimenti sentimento. A differenza di quello che fa pensare Oppiano, non esiste un rapporto automatico tra senso esterno e quello interno, poiché la sensibilità del secondo non corrisponde sempre all'esattezza del primo. Se il senso esterno agisce meccanicamente, quello interno è piuttosto un'azione spirituale<sup>46</sup>.

L'opera di Guasco non conosce una grande fortuna nel corso del secondo Settecento. La sua accoglienza tra gli amici e i conoscenti più intimi dell'autore piemontese è alquanto deludente. Il 22 aprile 1769, in una lettera a François-de-Paul Latapie, Jean-Baptiste de Secondat, figlio di Montesquieu, si sofferma esclusivamente a considerare le «fautes de style» del libro che hanno il potere «d'écrocher les oreilles des lecteurs français<sup>47</sup>». Alla fine del 1770 viene pubblicata, sempre dal *Journal encyclopédique*, la sola recensione nota, dedicata all'opera di Guasco<sup>48</sup>. Il critico anonimo, dopo aver ricordato l'importanza del capolavoro di Winckelmann, sottolinea il merito dell'abate italiano di aver intrapreso un lavoro del tutto nuovo, «sinon sur le même sujet, d'ailleurs sur la partie la plus intéressante & la plus épineuse du même sujet». Esso non solo ha placato i rimpianti

<sup>45</sup> J. J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1767, Mainz am Rhein, Zabern, 2008, p. 51. Cf. anche WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, p. 217.

<sup>46</sup> J. J. WINCKELMANN, «Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben», in IDEM, *Kleine Schriften*, p. 211-233. Per un approfondimento del concetto d'immaginazione in Winckelmann cfr. É. DÉCULTOT, «Erlebte oder erträumte Antike? Zu Winckelmanns geplanten Griechenlandreisen», in E. KOCZISZKY (Hrsg.), *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, Berlin, Reimer, 2011, p. 125-140, qui p. 133-137.

<sup>47</sup> VOLPILHAC-AUGER, *Un auteur en quête d'éditeurs?*, p. 191, n. 28.

<sup>48</sup> *Journal encyclopédique* VIII, 2 (1770), p. 167-183; VIII, 3 (1770), p. 344-358.

causati dalla morte inattesa e crudele dello studioso tedesco, ma ha sviluppato anche una ricerca che deve essere considerata «le supplément, ou plutôt comme le complément du sçavant ouvrage de Mr. de Winckelmann<sup>49</sup>». In seguito a queste isolate testimonianze cala di fatto sul libro di Guasco una spessa e impenetrabile coltre d'oblio che solo in questi ultimi decenni è stata in parte rimossa. Nonostante le parole del recensore francese, con il passare degli anni tra il *De l'usage des statues* e la *Geschichte der Kunst* si è scavato un fossato sempre più ampio e sempre più incolmabile. La complementarietà tra i due testi si è trasformata via via in una irreversibile inconciliabilità. Come spiegare questo fatto? La moderna cultura visuale direbbe che si tratta di una conseguenza inevitabile dell'affermazione della storia dell'arte, la quale, dopo aver fatto propri oggetti nati senza un necessario carattere estetico, li ha sottoposti ad indagini formali e iconologiche spesso indipendenti le une dalle altre<sup>50</sup>. In alternativa, l'interdisciplinare *Bildwissenschaft* si pone come obiettivo di studiare tutte le immagini, sia fisiche che mentali, da una rigorosa prospettiva culturale, esaminando «la varietà degli usi sociali di cui sono oggetto, l'efficacia e i valori che vengono loro attribuiti, le condizioni tecniche e medialità che ne consentono la produzione e la circolazione<sup>51</sup>». Dunque l'unica concreta possibilità di riconsiderare oggi l'opera di Guasco è affidata a questo nuovo orizzonte disciplinare, dove la funzione culturale e sociale di una statua diventa prioritaria rispetto alla ricerca esclusiva delle sue intrinseche qualità estetiche o iconologiche.

**Stefano Ferrari**

Accademia Roveretana degli Agiati  
Piazza A. Rosmini, 5  
I-38068 Rovereto  
atyrfe@tin.it

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 168 e 358.

<sup>50</sup> H. BELTING, «La fin d'une tradition?», *Revue de l'art* 69 (1985), p. 4-12.

<sup>51</sup> A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 27-28.